

Learning from Minneapolis. De la réflexivité de l'architecture monumentale contemporaine

Maarten Delbeke

La catégorie du monument pose de deux manières assez évidentes, sans être cependant forcément concurrentes, la question de la réflexivité de l'architecture. D'une part, dans un monument, l'architecture est inextricablement liée à un contexte culturel plus large, dont elle est une des « réflexions », une image réfléchie. D'autre part, comme l'a déjà exprimé de manière remarquablement succincte Adolf Loos, le monument incite par définition et de manière presque provocatrice, l'architecture à une réflexion sur elle-même, sur sa véritable nature, ses propres moyens et la légitimité même de son existence. En d'autres mots, lorsqu'un monument est fait d'architecture ou lorsque l'architecture devient monumentale, l'architecture obéit à la fois de manière absolue à un idéal défini hors d'elle et à toute son identité disciplinaire.

Dans une situation idéale - aussi irréel que cela puisse sembler d'imaginer que cette notion soit encore présente dans la conscience architecturale -, la réalisation complète de la première condition impliquerait nécessairement celle de la seconde, et vice-versa : lorsqu'un monument reflète « sa » culture, il devient véritablement de l'architecture. Un point de vue peut-être plus subtil considère la disciplinarité de l'architecture comme un moyen prééminent d'ouvrir un espace dans lequel une « culture » peut réfléchir sur elle-même, hors des contraintes du quotidien. Cette seconde analyse est plus profondément imprégnée de la conscience d'une certaine perte induite par la modernité, puisque celle-ci ne pose plus comme postulat que l'essence même de cette discipline est d'une manière ou d'une autre fondamentalement liée à la culture dont elle est issue. On retrouve néanmoins dans cette vision la persistance de la conviction que l'architecture, et peut-être elle seule, est à même de fournir l'exceptionnalité, ou « forme », qui fait la monumentalité.¹

Conditionné en grande partie par le traumatisme de la sujétion de l'architecture aux régimes totalitaires avant et après la Seconde Guerre mondiale, l'intérêt porté par les modernistes au monument était aussi (comme le montrent par exemple, de manière particulièrement claire, Josep Lluís Sert, Fernand Léger et Siegfried Giedion dans leur *Nine Points on Monumentality*, publié en 1943) une manière d'insister sur la nécessité d'intégrer les idéaux d'une société pluraliste et démocratique à une forme architecturale. L'intention de cet article n'est pas (et ce serait d'ailleurs bien au-delà de mes compétences) de juger si cet objectif a ou non été atteint, ou a fortiori s'il était même réalisable. L'on ne peut nier cependant que les architectes modernes et leur profession se sont heurtés à des difficultés non négligeables dans leurs efforts de mise en place d'une relation productive avec leur environnement culturel et surtout politique.² Si de nos jours le monument occupe à nouveau une place de choix dans les préoccupations de l'architecture, ce n'est pas parce que les architectes font preuve d'une nouvelle confiance dans leurs rapports avec cet environnement, mais parce que l'architecture s'interroge à nouveau très sérieusement sur sa propre disciplinarité et ses possibles implications sur la « forme » et le sens de l'espace public.³

Cette interrogation se produit à un moment où selon de nombreux critères, l'architecture se porte bien : de nombreux projets de très haut niveau sont envisagés ou en cours de

réalisation, dans une sphère publique de mieux en mieux informée. Bien entendu, cette bonne santé de l'architecture n'est pas exempte de risques, ni de pièges, dont certains sont d'ailleurs désormais parmi les thèmes favoris de l'analyse critique et du discours sur l'architecture, tels que par exemple l'influence du vedettariat excessif sur une culture architecturale mondiale de plus en plus homogène. Même sans entrer dans ces considérations et ces réserves, il faut bien avouer que l'omniprésence actuelle de l'architecture incite tout de même à se demander si cette apparente confiance en soi de la discipline alimente ou non le potentiel monumental de l'architecture. L'architecture actuelle devient-elle « monumentale », et par là même réflexive, lorsqu'elle assume sa présence dans nos villes, sur nos places ou dans nos rues ?

Pour répondre à cette question, je prendrai l'exemple d'une ville qui vient de faire son entrée parmi les centres d'architecture et de design de tout premier plan. A Minneapolis, Herzog et de Meuron ont récemment achevé l'extension du Walker Art Center (leur deuxième musée aux Etats-Unis, juste après le De Young Museum à San Francisco), Jean Nouvel a construit le nouveau Guthrie Theater (sa première réalisation aux Etats-Unis), Michael Graves a conçu une extension du Walker Institute of Art, et Cesar Pelli, la bibliothèque Minneapolis Central Library. Mon choix de Minneapolis est lié aussi à des circonstances plus fortuites qui ne sont pas sans intérêt dans ce cadre. Cet article faisait en effet initialement partie d'une réflexion personnelle sur la nouvelle architecture publique de cette ville, en réponse à mon invitation à un symposium de deux jours visant à « évaluer le sens » de ces quatre édifices publics.⁴ Même si en soi cette conférence était une tentative fort louable de prendre la mesure d'évolutions que l'on retrouve de manière similaire aux quatre coins de la planète, la formulation même de son objectif laisse transparaître le doute, sinon la crainte ou la conviction, que si l'architecture occupe bel et bien une place centrale dans la ville compétitive actuelle, on ne sait pas vraiment quel rôle elle y joue exactement.

Son entrée récente dans le club en constante expansion des villes ayant commissionné de grands noms de l'architecture n'est pas la seule contribution de Minneapolis à cette réflexion sur la monumentalité. Tout d'abord, comme le soulignent d'ailleurs nombre de critiques consacrées au Walker et au Guthrie, Minneapolis est une ville extrêmement difficile à caractériser. A priori, la seule chose que l'on pourrait en dire c'est que c'est une grande ville du Midwest, sur les rives du Mississippi. Une inspection plus attentive révèle cependant la présence de bâtiments et d'institutions de premier plan. Ce seront là nos points de départ pour explorer la monumentalité de l'architecture contemporaine.

A Minneapolis, institutions et bâtiments formaient jusqu'à une date récente deux catégories distinctes de monuments. Les institutions de premier plan sont bien entendu celles logées dans les édifices publics déjà mentionnés plus haut, mais aussi le chanteur Prince. Il est parfaitement possible de comprendre et d'évaluer l'importance de ces institutions sans prendre en compte leur architecture.

Pour ce qui est des monuments bâtis, Minneapolis possède de remarquables exemples de deux types de bâtiments : le silo à grains et le centre commercial.⁵ Les silos à grains des rives du Mississippi sont de parfaits exemples des structures que l'historien de l'architecture Rayner Banham a qualifié de plus importantes contributions américaines à l'histoire de l'architecture moderne.⁶ Les abords de Minneapolis abritent non seulement le premier centre commercial « fermé » du pays, le Southdale Centre à Edina, conçu par

Victor Gruen & Associates en 1956, mais aussi le Mall of America, qui selon son propre site Internet est « toujours le plus grand complexe commercial et de loisirs du pays ».

Ces deux catégories de « monuments » sont distinctes mais pas sans liens entre elles. Minneapolis compte un certain nombre de bâtiments institutionnels de premier plan du point de vue architectural : la première extension de l'Institute of Arts par Kenzo Tange et le Weissmann Museum de Frank Gehry, mais plus particulièrement le bâtiment conçu par Edward Larrabee Barnes pour le musée Walker, une création majeure à la fois par sa place dans l'œuvre de Barnes et par son rôle dans l'identité institutionnelle du Walker. Le volume sculptural de ce bâtiment est modelé par des galeries qui offrent d'excellents points de vue tout en restant « sobres » (pour citer Barnes),⁷ créant ainsi des espaces d'exposition suffisamment réussis pour leur donner droit à une place d'honneur dans le nouveau Walker agrandi, mais aussi parfaitement adaptés aux programmes artistiques que le Walker développait et montrait dans ces espaces. Le bâtiment créé par Barnes est en fin de compte une excellente illustration de l'œuvre de Laurence Weiner érigée en slogan par le Walker : *Bits & Pieces Put Together to Present a Semblance of a Whole* (« un peu de tout rassemblé dans un même lieu pour présenter un semblant d'ensemble »).

Toutefois, même si l'exemple du Walker de Barnes semble indiquer que l'architecture a déjà joué un rôle dans la mise en place et la définition du paysage culturel de Minneapolis, l'identification profonde et simultanée de plusieurs institutions de Minneapolis avec l'architecture contemporaine est un phénomène très récent, datant tout juste de ces dernières années. Les institutions semblent désormais se définir de manière explicite et « empathique » par le biais de l'architecture contemporaine. A ce titre, la situation actuelle à Minneapolis est d'ailleurs une excellente illustration d'une tendance mondiale. Et c'est justement parce que cette tendance est à ce point internationale que la subtile relation des institutions et de leurs identités avec l'architecture est le sujet d'un débat qui va bien au-delà du rôle de l'architecture et des architectes dans la construction d'une image de marque commercialisable. En effet, ce débat conduit aussi à porter un regard critique sur les fonctions attendues de l'architecture ou facilitées par elle, à savoir : incarner les intentions programmatiques d'une institution. Par exemple, si la mission du Walker précise que ce musée souhaite être « un catalyseur au service à la fois de l'expression créatrice des artistes et de l'implication active des spectateurs », dans quelle mesure cette mission concerne-t-elle l'architecture ?⁸ Ces questions non négligeables tiennent autant de la muséographie que de l'architecture, et requièrent une analyse critique du paysage institutionnel.

La voie proposée ici est d'examiner la nouvelle architecture publique de Minneapolis dans le contexte du patrimoine bâti de cette ville. Les silos à grains et les centres commerciaux peuvent-ils nous aider à comprendre la nouvelle architecture publique de Minneapolis ? En fait, comme j'espère le démontrer dans cet essai, le centre commercial présente de nombreux points communs avec le silo à grains, et ensemble, ces deux types de bâtiments posent la question de la monumentalité dans l'architecture moderne. De manière plus spécifique, ils représentent différentes manières de conceptualiser la monumentalité et permettent de décrire le possible antagonisme ou la concordance de ces différentes monumentalités. La brève exploration de cet antagonisme proposée ici nous aidera à nous interroger sur ce que reflète exactement l'architecture monumentale contemporaine.

Mon approche est liée en partie à la proximité du nouveau Guthrie Theater, conçu par Jean Nouvel, et des mythiques silos à grains du Midwest. Comme le soulignent le site Internet

du Guthrie, Jean Nouvel lui-même et un certain nombre de critiques d'architecture, la présence de ces silos a joué un rôle non négligeable dans le projet créé par Nouvel. Il a en effet ordonné les trois salles qui forment le Guthrie Theater de façon à créer un volume dont la hauteur, la compacité et l'articulation rappellent la structure industrielle voisine. A ceci s'ajoutent également des analogies formelles. Par exemple, l'extérieur de ce théâtre est un rappel visuel de la forme conique de la partie inférieure des réservoirs où l'on entreposait les céréales, et la gigantesque passerelle surélevée rappelle les structures plaquées aux silos pour vider les navires, ou les structures reliant les différentes parties des silos.

Si ces références se distinguent assez aisément, la question de leur contribution exacte à l'architecture du nouveau Guthrie Theater est plus ardue. En fait, la présence, incontournable et imposante, du silo à grains dans le contexte réel et imaginaire du Guthrie mène à un deuxième point sans doute plus essentiel (et qui ne peut avoir échappé à Nouvel, ni d'ailleurs aux responsables du Guthrie). Des silos à grains pratiquement identiques à ceux voisins immédiats du nouveau Guthrie figurent dans l'ouvrage de Le Corbusier *Vers une architecture*. Pour Le Corbusier, les silos à grains sont le paradigme du volume pur en architecture : « Voici des silos et des usines américaines ; magnifiques PREMICES du nouveau temps. »⁹ Il faut préciser à ce sujet que Le Corbusier ne se base pas sur les bâtiments réels – qu'en 1923, il n'avait jamais vus – mais principalement sur des photos connues du public européen depuis 1913, date de la publication par Walter Gropius de son article « Die Entwicklung Moderner Industriebaukunst » dans le *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*. Le Corbusier inclut d'ailleurs plusieurs de ces photos et d'autres similaires, à son propre ouvrage, *Vers une architecture*, et lorsqu'il l'estime nécessaire, il n'hésite pas à « adapter » ces images pour illustrer son discours et à défaire plusieurs de ces bâtiments de tout leur attirail ornemental.¹⁰

Dès que les images des silos à grains ont été connues en Europe, elles sont devenues des éléments incontournables de la réflexion moderniste sur l'expression architecturale, à savoir : De quelle manière l'architecture exprime-t-elle quelque chose – si du moins elle exprime quelque chose ? Et qu'exprime-t-elle en fait ? L'architecte allemand Erich Mendelsohn n'a pas attendu de se rendre sur place pour voir les silos américains (ce qu'il fait en 1924) pour en faire des croquis ou pour proclamer en 1919 : « Une maîtrise manifeste de la masse est l'objectif de cette volonté de donner forme qui caractérise l'architecture de cette ère nouvelle. Le groupe de silos à grains de Buffalo maîtrise ses composants spatiaux en mêlant au sein de ses espaces, des techniques modernes de construction et des assemblages techniques de larges masses, qui semblent le fruit d'un pragmatisme mathématique. Notre répulsion face aux dimensions colossales d'une telle géométrie spatiale bâtie témoigne en fait de son effet expressif, une création réussie de bases purement fonctionnelles issues de l'intuition de l'artiste-ingénieur. »¹¹

La « répulsion » qu'éprouve Mendelsohn « face aux dimensions colossales d'une telle géométrie spatiale bâtie » est de l'ordre du sublime. Les silos semblent excéder toute tentative de représentation des sens, de l'imagination et de la raison. Avec sa référence à l'horreur ressentie face à la vision du sublime, Mendelsohn place les silos à grains dans un large courant d'idées sur la monumentalité et la relation de celle-ci avec échelle et volume. John Ruskin avait déjà identifié le sublime comme étant l'une des deux « voies » possibles vers la monumentalité, l'autre étant la beauté. Pour Ruskin, le « degré de magnitude ... auquel le sublime commence peut en gros être défini comme ce qui fait qu'un être vivant semble moins réel à ses côtés. »¹² Si, au cours du XIX^e et du XX^e siècle, de nombreux

auteurs ont déjà invoqué le colossal comme seul et véritable moyen de parvenir au monumental, cette notion occupe une place particulière dans les écrits de Rem Koolhaas. Dans *Delirious New York* (1978), Koolhaas note que « au-delà d'une certaine masse critique, chaque structure devient un monument, ou du moins le suggère de par sa taille même, même si la somme ou la nature des activités qu'elle abrite ne mérite pas une expression monumentale. »¹³

Il faut bien entendu replacer cette remarque dans le contexte plus large des idées que développe Koolhaas par ailleurs sur la monumentalité. Avant de le faire, il n'est cependant pas inutile de souligner qu'aucun des quatre nouveaux édifices publics de Minneapolis n'a de dimensions de l'ordre de ce que divers auteurs, de Koolhaas à Ruskin (en passant par Alberti), associent avec ce que j'appellerais une « monumentalité de présence », une présence qui s'impose afin d'induire une conscience inéluctable de l'existence d'un bâtiment, et ce, à un point tel que son architecture devient une donnée incontournable du paysage urbain. Néanmoins, comme nous l'avons vu, le nouveau Guthrie rappelle son voisin « sublime », le silo à grains, paradigme de par son échelle de la « monumentalité de présence ». Et c'est justement cette imitation qui semble indiquer que, de nos jours, l'architecture cherche à atteindre cette « monumentalité de présence » par d'autres moyens que la seule échelle.

Dans un essai paru récemment sur l'œuvre de Herzog et de Meuron, architectes de l'extension du Walker, Vittoria di Palma avance que la vision de leur architecture « produit un sujet autoconscient », le spectateur, en employant « la forme brouillée, la surface évanescence et l'utilisation délibérée de techniques figuratives. »¹⁴ Di Palma examine la « production » de ce sujet autoconscient – ou, pourrait-on dire, l'application de l'architecture à ce sujet – en termes de processus perceptuels et de pittoresque (au sens propre du terme). Les éléments architecturaux déterminant la perception sont assez manifestement visibles dans le cas du Walker, mais aussi dans celui du nouveau Guthrie. Le Walker interpelle le spectateur par le biais du revêtement non lissé du volume détaché du sol. Au Guthrie, le revêtement bleu, comme une combinaison en latex, à la fois souligne et liquéfie la composition volumétrique du corps qu'il recouvre, un double mouvement renforcé par les fenêtres posées comme des coutures sur la surface.

L'accent mis par Di Palma sur l'importance de « techniques figuratives » pour interpeller visuellement le spectateur, par exemple l'inclusion par Herzog et de Meuron d'éléments figuratifs dans les façades, mène également au second aspect de la monumentalité. En effet, le Walker et le Guthrie refusent tous deux de se limiter à une « monumentalité de présence ». Leur « présence » masque leur revendication à vouloir signifier quelque chose. En effet, ces deux édifices aspirent également à ce que j'appellerais une « monumentalité de sens ». Cette revendication apparaît de manière explicite dans par exemple l'incorporation de portraits et d'images sur les façades intérieures et extérieures du Guthrie, ornements référentiels qui sollicitent les envies irrépressibles d'interprétation du spectateur. Mais les relations entre « présence » et « sens » sont plus profondes, plus étroites, que ce seul exemple ne peut l'indiquer. La quête d'un sens architectural est un des tenants essentiels et fondamentaux de toute tentative de définir la « monumentalité de présence ». De nombreux auteurs ont avancé que l'architecture acquiert inévitablement un « sens » dès qu'elle est « présente ».

La relation entre taille, ou substance, et sens a été abondamment étudiée par Rem Koolhaas. Dans sa remarque en préambule à son interview de Robert Venturi et de Denise Scott Brown, publié dans *Shopping*, il juxtapose sa propre « découverte » de l'architecture à l'argument de *Learning from Las Vegas* : « [Votre] ouvrage a été le manifeste inspirant le passage de la substance au signe, juste au moment où je commençais, dans ce qui allait devenir *Delirious New York*, à déchiffrer l'impact de la substance de la culture. »¹⁵ En fait, un thème central que l'on retrouve dans ses œuvres de jeunesse, telles que l'analyse du Mur de Berlin, et dans *Exodus. The voluntary prisoners of architecture* est la séparation définitive de la substance et du sens dans la métropole moderne. Cette observation forme la base de l'investigation critique menée par la suite par Koolhaas de la faisabilité même ou de l'opportunité de l'architecture.¹⁶ Pour Koolhaas, si l'architecture semble irrésistiblement attirée vers la substance et de ce fait vers la monumentalité, les mécanismes, les activités et même les institutions qui confèrent du sens à l'architecture (ou à quoi que ce soit d'autre, d'ailleurs) opèrent et évoluent à un rythme différent, généralement beaucoup plus rapide que celui que l'architecture peut espérer connaître. Dans *Exodus*, les bâtiments sur le Strip ressemblent vus de l'extérieur à des « monuments sereins », du moins ceux qui ne sont pas entièrement assujettis aux caprices de l'architecture. A l'intérieur, le visiteur est exposé à « un flot incessant de frénésie ornementale et de délire décoratif, une overdose de symboles ».¹⁷ Au sein de la sphère de l'architecture, et seulement là, le symbolisme existe, mais cet « espace intérieur » est complètement déconnecté de la ville. Ou, comme le dit Koolhaas dans le passage de *Delirious New York* qui fait suite à la citation ci-dessus : « Cette catégorie de monument [la structure derrière une certaine masse critique] présente une fracture radicale, moralement traumatisante, avec les conventions du symbolisme. Sa manifestation physique ne représente pas un idéal abstrait, une institution d'une importance particulière, une lisible articulation tridimensionnelle d'une hiérarchie sociale, un mémorial. Elle *est*, c'est tout, et par son volume même ne peut éviter d'être un symbole – un symbole vide cependant, prêt à réceptionner toute forme de sens, comme l'est un panneau d'affichage publicitaire encore vierge. C'est un solipsisme, ne célébrant rien d'autre que le fait même de son existence disproportionnée, l'impudence de son propre processus de création. »¹⁸ La même idée sous-tend l'essai *Bigness* paru dans *S, M, L, XL* : « Si l'architecture révèle, le gigantisme ne crée que perplexité. Le gigantisme transforme la ville d'une somme de certitudes en une accumulation de mystères. Ce que l'on voit n'est plus ce que l'on obtient. »¹⁹

Pour Koolhaas, l'échelle d'un édifice déclenche un processus de sens, inévitable mais mystérieux. Ce processus est de ce fait particulièrement instable. Lorsque l'architecture croît en taille et touche au « gigantisme », elle devient non seulement forcément symbolique, mais sa dimension symbolique est libre, indépendante de ce qui se passe à l'intérieur de cet édifice et à ses abords. L'échelle génère automatiquement un symbolisme architectural que simultanément elle remet profondément en question. Ou pour formuler les choses autrement : pour Koolhaas, la « monumentalité de présence » à la fois produit et sape l'autre mode de monumentalité, la « monumentalité de sens », pour générer une architecture qui est essentiellement autoréférentielle.

Il est intéressant de noter que la définition paradigmatique de « monumentalité par le sens » fait elle aussi de cette autoréférentialité le prix que l'architecture doit immanquablement payer lorsqu'elle est détachée de force de la place centrale qui est la sienne dans la culture humaine. Dans le chapitre « Ceci tuera cela » de *Notre-Dame de Paris*, publié en 1832, Victor Hugo définit l'architecture par sa capacité à signifier.²⁰ Pour Hugo, ce n'est pas

parce que, dans certains cas, elle parvient à la monumentalité que l'architecture acquiert une forme de « sens ». Au contraire, l'architecture est intrinsèquement monumentale parce qu'elle n'existe que pour signifier, sinon ce n'est pas de l'architecture. Ceci dit, l'architecture n'est pas la seule prétendante à sa propre raison d'être. Lorsque, au XVI^e siècle, elle perd au profit du livre sa prérogative à signifier, l'architecture en fait meurt. A notre époque, selon Hugo, l'architecture est devenue un jeu, obéissant à ses propres règles et produisant à l'occasion son propre génie, mais elle a cessé de signifier au-delà de son propre domaine. Elle n'est plus réflexive et ne reflète désormais plus rien d'autre qu'elle-même.

Si nous acceptons la relation intime entre architecture et sens proposée par Hugo, le sens est alors essentiel au « bien-être » de l'architecture, sans pour autant y être confiné : tout peut signifier ! L'analyse de Koolhaas indique cependant que les processus de signification ont depuis longtemps court-circuité l'architecture pour la laisser dans son rôle de « frénésie ornementale », vidée de substance. Néanmoins, l'architecture continuera à attirer le sens, quelle que soit la forme qu'elle prend ou même son programme.

Il est maintenant possible d'examiner ce double dynamique – l'attraction inéluctable de sens par l'architecture tandis que l'architecture elle-même se voit privée de ses prétensions au symbolisme – dans Minneapolis. En fait, le patrimoine bâti de cette ville nous offre un cas particulier en l'espèce : les silos à grains et les centres commerciaux sont des édifices qui suscitent une intense activité d'interprétation en tant que structures conçues pratiquement sans intention d'inclure et d'exprimer un sens important du point de vue culturel. Empreintes ainsi d'un substantiel poids symbolique, ces constructions peuvent nous aider à mettre à nu les attentes liées à la monumentalité et à tester les limites et les conditions des processus de sens à la disposition de l'architecture.

En effet, au niveau le plus basique, ni les silos, ni les centres commerciaux ne sont conçus par des architectes. Des ingénieurs sont responsables pour les silos, comme Mendelsohn et Le Corbusier n'ont pas manqué de le souligner avec une certaine jubilation, et les centres commerciaux sont produits par une équipe au sein de laquelle l'architecte n'est qu'un des acteurs d'un vaste ensemble de professionnels.²¹ De plus, les silos et les centres commerciaux sont de l'ordre du générique. A ce titre, les centres commerciaux et les silos à grains évoqués plus haut ne sont en aucune façon caractéristiques de Minneapolis, même s'ils apparaissent dans une littérature visant à caractériser cette ville. Le fait que la littérature confonde ou mêle les silos de Le Corbusier avec ceux de Minneapolis, ou attribue le Mall of America à Victor Gruen, confirme de manière indirecte la nature générique des édifices en question.

Néanmoins, même s'ils ne sont pas de l'architecture, les silos et les centres commerciaux sont devenus des édifices chargés de sens. Une des raisons pour lesquelles le silo et le centre commercial sont devenus des modèles architecturaux et des icônes (à la différence de la plupart des édifices à fonction principalement utilitaire) est leur étroite association avec une certaine idée de l'Amérique. Le silo du Midwest – et sa suggestion de sublime – ont servi d'emblème au mythe américain de la Frontière (la limite des terres colonisées).²² Selon Rayner Banham et d'autres, ce mythe de la frontière, de l'exploration des confins du monde civilisé qu'il implique, - et le rôle important qu'y joue automatiquement l'ingénieur – expliquent en partie pourquoi les modernistes européens souhaitaient tant préserver la pureté des volumes des silos à grains. Cette pureté affranchissait en effet toute la

mythologie du progrès de tout semblant de référent historique ou symbolique, une opération parfaitement illustrée par les retouches apportées par Le Corbusier à l'imagerie du silo à grains ; les silos promettaient une architecture de pure « présence ».

Que cette accapARATION d'une idée de pure présence à travers la transformation de non-architecture en modèle architectural constitue elle-même un agenda symbolique, Robert Venturi, Denise Scott Brown et Steven Izenour l'ont démontré dans *Learning from Las Vegas*, ou l'idée que l'architecture pourrait se libérer de toute sa dimension symbolique est radicalement mis en cause. Ils écrivent : « L'architecture du mouvement moderniste, durant les premières décennies de son existence et par le biais d'un certain nombre de ses maîtres, a développé un vocabulaire des formes basé sur un certain nombre d'édifices industriels [tels que les silos à grains] dont les conventions et les proportions n'étaient pas moins explicites que celles des ordres classiques à la Renaissance. »²³ C'est justement parce que ces préférences iconographiques ne sont pas reconnues, que l'iconographie moderniste devient un code vague, insidieux et répété indéfiniment. Selon Venturi, il était grand temps en 1972 déjà de revivifier le symbolisme de l'architecture : « Pour trouver notre symbolisme, nous devons aller aux extrémités suburbaines des villes existantes, qui sont plus attirantes d'un point de vue symbolique que d'un point de vue formel, et qui représentent les aspirations de presque tous les Américains. [...] Alors, le Los Angeles archétypal sera notre Rome et Las Vegas, notre Florence. Et tout comme l'archétype du silo à grains il y a quelques générations, l'enseigne *Flamingo* sera le modèle choquant nos sensibilités vers une nouvelle architecture. »²⁴ Dans cette optique, le « Strip » de Las Vegas (tel qu'il était dans les années 60), mais aussi le centre commercial deviennent des monuments, des « monuments par le sens ».

Architectes européens venant travailler aux Etats-Unis, Herzog et de Meuron et Jean Nouvel choisissent chacun l'icône américaine dont ils s'inspirent. Nouvel fait sienne l'imagerie du silo à grains. L'extension du musée Walker ajoute non seulement une seconde tour aux côtés de l'édifice de Barnes, mais relie de plus le nouveau Walker à l'ancien, permettant à des éléments de l'édifice de Barnes de s'infiltrer pour ainsi dire dans l'extension tout en neutralisant l'autonomie sculpturale de l'édifice plus ancien.

Une transposition sans doute trop simpliste de la théorie de Venturi pourrait inciter à conclure que ces deux édifices sont par conséquent iconographiques, intégrant volontairement des images chargées de sens du paysage urbain de Minneapolis. Leur iconographie est cependant brouillée : aucun de ces deux édifices ne peut être réduit à une émulation inspirée d'un modèle ou d'un autre. C'est plutôt l'inverse : les silos à grains et le musée Walker conçu par Barnes miroitent tels des mirages à travers des édifices qui sont également bien d'autres choses. La première étant sans doute le fait qu'ils sont une spectaculaire nouvelle architecture qui assume sa présence à Minneapolis sans la moindre pointe de modestie. Ce numéro d'équilibriste entre d'une part la revendication d'un sens bien défini, localisé et lisible (une opération que Hugo et Koolhaas jugent tous deux futile) et d'autre part l'affirmation de la présence ou substance que l'architecture contemporaine peut désormais donner à un bâtiment, même hors de sa seule taille, caractérise non seulement ces deux édifices, mais une bonne part de l'architecture de ces agences et de nombreuses autres opérant au niveau mondial. C'est un exercice à la fois spectaculaire et périlleux, délaissant la revendication moderniste de vérité en architecture, allant au-delà du règne flétri de l'iconographie et du symbolisme.

Cependant, Venturi et Koolhaas ont montré clairement, chacun à leur manière, qu'il est impossible de concevoir des édifices qui soient complètement exempts de symbolisme. La question est alors de savoir si le symbolisme, ou sens, de ces édifices est d'une manière ou d'une autre lié à leur forme, quel que soit (ou en combinaison avec) ce caractère patent, manifeste, qui génère une « présence » ? Ou, pour reprendre les termes que j'utilisais au début de cet essai, ces bâtiments acceptent-ils d'incorporer un idéal extérieur au champ de la mission, du budget ou du site ? Deviennent-ils des monuments parce qu'ils sont de l'architecture, et pas seulement en tant que constructions réalisées par des auteurs identifiables et reconnus, mais en tant que réflexions sur la discipline même de l'architecture ?

Si les adeptes du modernisme se sont tant intéressés au silo à grains, c'est parce qu'ils y voyaient la promesse d'une architecture libérée à la fois de l'Histoire et de toute ligne narratrice. Lorsque Venturi a « adopté » le centre commercial, c'est parce qu'il y discernait dans sa conception même les mêmes mécanismes à l'œuvre que dans l'architecture historique complexe et chargée de sens. Le Corbusier et Venturi pouvaient choisir ces exemples parce qu'ils pensaient que la conception d'un bâtiment est un acte naturellement chargé de sens, et qu'il est de l'intérêt de la discipline tout entière de ne pas galvauder ce sens par des créations fades ou banales. Aujourd'hui, avec Koolhaas, cette dernière certitude est définitivement mise à mal. Bâtir et concevoir ne sont plus des éléments intrinsèques d'un processus de production de sens, l'architecture n'est plus une nécessité incontournable.

Dans cette situation précaire, dans ce contexte d'une discipline aux fondements aussi fortement ébranlés et remis en cause, les bâtiments évoqués ici (et leurs architectes) opèrent une habile inversion tactique. Ils revendiquent la même relation libre (et peut-être instable) entre forme et sens, comme c'est le cas par exemple pour les silos à grains et les centres commerciaux, tout en étant « dessinés » jusque dans les moindres détails. Ce faisant, ils assument ce voile de mystère : ils sont des exercices artificiels, un jeu prosaïque suggérant une profondeur qui resterait à dévoiler. Le moins que l'on puisse dire c'est que cette stratégie est particulièrement séduisante, ne serait-ce que parce qu'elle nécessite de solides compétences et une curiosité novatrice. Le mystère n'est cependant pas à l'abri d'un phénomène de sursaturation, ce point de non-retour où même la présence plus solide se commue en cette évanescence si bien décrite dans le roman *Blood Meridian* de Cormac McCarthy, impitoyable exploration du mythe de la Frontière : « Miroitant légèrement sous la chaleur, tels des mirages, ces formes, comme des prodiges fortement réduits. De vagues ressemblances produites par ouï-dire après que les choses elles-mêmes se sont déjà effacées de l'esprit des hommes. »²⁵

Je suis particulièrement reconnaissant à Benjamin Eggermont de l'aide précieuse qu'il m'a apportée pour rassembler la documentation nécessaire à la préparation de cet article, et à Steven Ostrow de l'invitation initiale qui a produit ces réflexions..

¹ Mon utilisation du terme « forme » renvoie à BART VERSCHAFFEL, « The monumental: on the meaning of a form », *Journal of Architecture*, n° 4, Hiver 1999, p. 333-336.

² Cette question est au cœur de deux publications presque contemporaines sur le thème de la monumentalité : « Monument/Memory », *Oppositions*, n° 25, Automne 1982, et « The Monument and the City », *Harvard Architecture Review*, n° 4, Printemps 1984.

³ Voir, par exemple, ALEXANDER D'HOOOGHE, *Public Form*, Anvers, A16 & VAI, « Young Architects in Flanders », 2005.

⁴ *Design and its publics*, University of Minnesota, 27-28 avril 2007, organisé par Steven Ostrow, Department of Art History, et Janet Abrams, Design Institute, University of Minnesota, Minneapolis.

⁵ Je ne traiterai pas ici d'un troisième monument majeur de Minneapolis, le Skywalk. Voir CHUIHUA JUDY CHUNG, JEFFREY INABA, REM KOOLHAAS, SZE TSUNG LEONG (s.l.d.), *Harvard Design School Guide to Shopping*, Cologne, Taschen, « Project on the city, 2 », 2001, p. 410-411 et 496-497.

⁶ RAYNER BANHAM, *A Concrete Atlantis. U.S. Industrial Building and European Modern Architecture*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1986, p. 1-21.

⁷ EDWARD LARRABEE BARNES, *Edward Larrabee Barnes*, New York, Rizzoli, 1994, p. 198.

⁸ Sur ces questions, voir WOUTER DAVIDTS, *Bouwen voor de kunst? Museumarchitectuur van Centre Pompidou tot Tate Modern*, Gand, A&S Books, 2006.

⁹ LE CORBUSIER, *Vers une architecture (1923). Nouvelle édition revue et augmentée d'une lettre inédite de l'auteur présentée par Eugène Claudius-Petit*, Paris, Flammarion, « Collection Architectures », 1995.

¹⁰ Selon BANHAM, *ibid.*, p. 219, le premier auteur à attirer l'attention sur ces manipulations était PAUL TURNER, *The Education of Le Corbusier. A Study of the Development of Le Corbusier's Thought 1900-20*, New York, Garland Publishing, « Outstanding Dissertations in the Fine Arts », 1977, p. 81. Cette question a également été traitée par : REJEAN LEGAULT, « La circulation de l'image », dans *Le béton en représentation. La mémoire photographique de l'entreprise Hennebique 1890-1930*, Paris, IFA/Hazan, 1993, pp. 77-94 ; WILLIAM J. BROWN, « Walter Gropius and Grain Elevators. Misreading Photographs », *History of Photography*, n° 17, Automne 1993, pp. 304-308 ; WILLIAM J. MITCHELL, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1994, pp. 190-223.

¹¹ ERICH MENDELSON, « The problem of a new architecture », dans *Erich Mendelsohn. Complete works of the architect. Sketches, designs, buildings*, traduit par Antje Fritsch, New York, Princeton Architectural Press, 1992, p. 16.

¹² Citation tirée de : CHRISTIANE C. et GEORGE R. COLLINS, « Monumentality : A Critical Matter in Modern Architecture », *Harvard Architecture Review*, n° 4, Printemps 1984, p. 15.

¹³ REM KOOLHAAS, *Delirious New York. A retroactive Manifesto for Manhattan*, Rotterdam ; 010 Publishers, 1994, p. 100.

¹⁴ VITTORIA DI PALMA, « Blurs, blots and clouds. Architecture and the dissolution of the surface », *AA Files*, n° 54, Été 2006, p. 25.

¹⁵ HANS ULRICH OBRIST et REM KOOLHAAS, « An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi », dans CHUNG, INABA, KOOLHAAS, LEONG (s.l.d.), *op. cit.*, p. 593.

¹⁶ Voir O.M.A., REM KOOLHAAS ET BRUCE MAU, *S, M, L, XL*, Rotterdam, 010 Publishers, 1995, p. 2-19 et 215-232.

¹⁷ *ibid.*, p. 7.

¹⁸ KOOLHAAS, *op. cit.*, p. 100. Voir aussi FRANÇOIS CLAESSENS, « Reinventing Architectural Monumentality », *Oase*, n° 71, Hiver 2006, p. 100-113.

¹⁹ O.M.A., REM KOOLHAAS ET BRUCE MAU, *op. cit.*, p. 501.

²⁰ VICTOR HUGO, *Notre-Dame de Paris*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche classique », 1998, p. 280-299.

²¹ Ce point est particulièrement mis en avant dans : VICTOR GRUEN et LARRY SMITH, *Shopping Towns USA. The Planning of Shopping Centers*, New York, Reinhold Publishing Corporation, « Progressive Architecture Library », 1960.

²² Voir, par exemple, KARAL ANN MARLING, « My Egypt. The Irony of the American Dream », *Winterthur Portfolio*, n° 15, Printemps 1980, p. 25-39.

²³ ROBERT VENTURI, DENISE SCOTT BROWN, STEVEN IZENOUR, *Learning from Las Vegas : The forgotten symbolism of architectural form. Revised edition*, Cambridge (Mass.) et Londres, MIT Press, 1977, p. 135.

²⁴ *ibid.*, 161.

²⁵ CORMAC MCCARTHY, *Blood Meridian. Or the Evening Redness in the West*, New York, Vintage International, 1992, p. 75-76.